

Ženskost i ženstvenost u Krležinom dramskom opusu

Večeralo, Sara

Undergraduate thesis / Završni rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Department of Croatian Studies / Sveučilište u Zagrebu, Hrvatski studiji**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:111:427987>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-04**



Repository / Repozitorij:

[Repository of University of Zagreb, Centre for Croatian Studies](#)





SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
HRVATSKI STUDIJI
ODSJEK ZA KROATOLOGIJU

Sara Večeralo

**Ženskost i ženstvenost u Krležinom književnom
opusu rane faze**

Mentorica: doc. dr. sc. Dubravka Zima

Završni rad

Zagreb, 2018.

SADRŽAJ:

1. Uvod	3
2. Kontekstualni okvir Krležinog stvaralaštva	4
3. Reprezentacija ženskosti i ženstvenosti	5
4. Rane drame: "Hebrejska pentalogija"	7
4.1. <i>Adam i Eva</i>	8
4.2. <i>Saloma</i>	10
5. <i>Tri kavaljera frajle Melanije</i>	13
6. Zaključak	18
7. Literatura	19

1. Uvod

Čitati djela Miroslava Krležje iziskuje ne samo poznavanje povijesnog konteksta njegovog stvaralaštva, koje se proteže kroz više od polovice XX. st., već i spoznaju o Krleži kao autoru izuzetne kompleksnosti i višedimenzionalnosti čiji je rad obilježen konstantnim preispitivanjem i propitivanjem duševnih i intelektualnih granica, kako vlastitih, tako i društvenih i kulturoloških. Krležino stvaralaštvo bavi se ponajviše problematikom individualizma i konformizma u političkom i umjetničkom kontekstu na jednoj razini, a na drugoj temeljnom binarnom dihotomijom muško-ženskih odnosa, što će Lasić detektirati kao arhetipsku transgresiju iz *homo politicusa* u *homo eroticusa*. (Lasić prema Marjanić, 2013: 102) S obzirom na izrazito utjecajan status u hrvatskom književnom kanonu kojeg je Krleža zadobio svojim društvenim i umjetničkim angažmanom i uronjenošću u europski kulturni kontekst, njegova djela često će biti korištena kao platforma za iščitavanje društveno ukorijenjenih stereotipa i kulturnih kodova u reprezentaciji i figuriranju ženskih likova. Konstrukcija ženskih likova u književnosti danas je tema koja privlači pažnju brojnih književnih kritičarki i kritičara, a posebno je mjesto pronašla u feminističkoj književnoj kritici. Iako je analiza “ženskosti” i “ženstvenosti” zadatak koji pretpostavlja čitanje Krležinih ženskih likova u feminističkom ključu, nastojat ću, koliko mi to moje znanje i iskustvo dopuštaju, slijedeći Lasićeve (1982: 24) napomene, izbjeći da “predmet savlada mene (kao što je slučaj i s pozitivizmom i s apologijom i mitologijom)” – savladati predmet, uzimajući u obzir razdvajanje odjelitih kategorija pripovjedača od kategorije autora (usp. Marjanić, 2013), što se često pokazalo problematičnim faktorom u iščitavanju reprezentacija Krležinih ženskih likova. Čale Feldman i Tomljenović (2012: 199) ističu kako je feministička kritika, a ponajviše anglosaksonski model (M. Ellmann, K. Millet) reprezentaciju ženskih likova u književnosti ocijenila kao plodnu (re)produkciju ili arhetipskih mitova ili patrijarhalnih konstrukata žene. Ženski likovi koji su nastali u tim praksama su ovisno o književnom razdoblju, figurirani po tri temeljna načela: “prvo, pretežitu polarizaciju na anđeoske i demonske polove, drugo, njezino zamjetno ponavljanje i treće, oslonac na povijesno promjenjivi raspon normativno ženskih društvenih uloga.” (isto, 199) Autorice također napominju kako se, iz očišta feminističke kritike, konstrukcija ženskih likova kroz povijest svodila pretežno na seksualan odnos prema muškarcima, te suženi opseg djelovanja koji se

uglavnom ograničava na kućanstvo i u skladu s tim, podilaženje stereotipnoj kodifikaciji muško-ženskih obilježja poput: pasivnost – aktivizam, emocionalnost – racionalnost, nesigurnost – hrabrost, itd. Problematičnost čitanja književnih djela isključivo iz jednog ključa jest u jednodimenzionalnoj vizuri koja po svojoj definiciji najčešće izostavlja čitanje djela u okviru ostalih temeljnih književnih funkcionalnih sastavnica. (isto, 201) Drugim riječima, gubi se kontekstualna širina istraživanja, što je s jedne strane prednost, a s druge nedostatak bilo koje ozbiljne društveno-humanističke analize ili istraživanja. U ovom radu ćemo analizirati Krležina djela rane faze (1914. – 1924.) koncentrirajući se na ishodišne točke njegovog dramskog stvaralaštva (*Saloma*), proznog prvijenca (*Tri kavaljera frajle Melanije*) te dramu *Adam i Eva* iz ciklusa *Legendi*. Cilj rada je prikazati kompleksnost Krležinog stvaralaštva rane faze, te iščitati metatekstualne subverzivne obrasce i kodove koje je Krleža upisivao u svoje ženske likove najčešće kroz ironijski modus prokazivanja, po njegovom sudu problematičnih umjetničkih, društvenih i političkih postulata svojega vremena.

2. Kontekstualni okvir Krležinog stvaralaštva

Miroslav Krleža (1893. – 1981.) ostavio je za sobom izuzetno opsežan književni opus, a svojim je likom i djelom obilježio XX. st. hrvatske književnosti. Lasić (1982: 24) u *Kronologiji života i rada* bibliografiju Miroslava Krleže razvrstava u osam grupa: poezija; proza; drama; dnevnik/memoari; eseji o književnosti, umjetnosti i kulturi; politička esejistika i publicistika; polemika; razni spisi (intervjui, napomene, izjave). U djelima rane faze (1914. – 1924.) mladi će Krleža oblikovati svoj osobit umjetnički izričaj koji će postati temelj za njegov daljnji književni razvitak. Također, mnoga djela rane faze autor će preoblikovati i redefinirati u kasnijim fazama umjetničkog stvaralaštva (npr. drame *Saloma*, *Vučjak*, *Galicija*, *U logoru*, i sl.) što nam otežava dijakronijsku analizu, ali obogaćuje sintezu Krležinog plodnog umjetničkog stvaralaštva. Po nekim Krležinim kritičarima (Lončar prema Lasić, 1987: 545) osobito su značajna djela rane faze, u kojem se uobličava i konstituira antiteza koja će postati osnovni zakon Krležinog stvaralaštva. Primjerice ironija, koja je sveprisutna u *Salomi*, dobiti će svoj puni odraz u *Ledi*. Žmegač (2001: 34) napominje kako: “upozorenje na prefiguracije kasnijih likova i postupaka u posebnom dijaloškom tipu pojedinih ranih drama

važno je osobito zbog potrebe da se spoznaju trajni motivi autorova stvaralaštva već u ranom razdoblju.“ Autor nadalje tvrdi kako generacija umjetnika koja prethodi Krleži u razdoblju *fin de siècle*, “umjetnika veliča kao duhovnog pa i biološkog aristokrata, kao iznimnu pojavu među ljudima, zapravo utjelovljenje ideje umjetnosti, koja, po Nietzscheu, životu uopće tek daje smisao”. Krležina generacija s druge strane odbacuje “idolatriju umjetnosti povezujući umjetničko stvaranje s drugim ljudskim djelatnostima, političkim i znanstvenim, u kojima se, na ovaj ili onaj način, može očitovati utopijski zanos”. (isto, 18) Krležin umjetnički izričaj nije toliko agresivan kao u drugih suvremenika, europskih dadaista i futurista, već se njegovo stvaralaštvo još uvijek oslanja na tradiciju romantizma s naglaskom na “spregu umjetničkog individualizma i kritičkog odnosa prema društvu, po potrebi i aktivnog političkog opredjeljenja”. (isto, 18) Lasić pak ističe kako se Krležina originalnost očituje “u tome što je pokušao sačuvati optimalnu autonomiju (o potpunoj nezavisnosti nije moglo biti govora) unutar izabrane politike i ideologije koja se pretvorila u totalnu politiku i ideokraciju, u nešto što prijašnjim hrvatskim književnicima uopće nije bilo poznato.” (Lasić, 1987: 108)¹ Povijesne okolnosti i politički kontekst Prvog svjetskog rata, Oktobarska revolucija i stvaranje Kraljevine SHS utjecale su na mladog Krležu i njegov literarni izričaj u djelima rane faze, koja imaju tendenciju ka socijalno angažiranoj literaturi. Iako je bio lijevo orijentirani pisac, Krležina vječna kontrapozicija, integracija afirmacije i negacije u rasuđivanju svijeta oko sebe odrazila se u njegovoj literaturi.

“Krleža se konstantno razvijao u otporima prema postojećim literarnim strukturama ili diskursima tražeći uvijek načina da se oslobodi bilo koje norme, a prije svega one vlastite. Tko ulazi u Krležino djelo, ulazi u djelo koje stalno sebe negira: ono je slika slobode.” (Lasić, 1982: 12)

3. Repräsentacija ženskosti i ženstvenosti

Pisanje je prvenstveno društveno – kulturna djelatnost kojom umjetnik neminovno ulazi u polje diskurzivnih praksi koje će oblikovati njegov izričaj, bilo to kao izraz otpora i

¹ Kao što su sve generacije nove hrvatske književnosti bile povezano za tekuće ideologije, poput primjerice ilirizma (Ivan Mažuranić), Strossmayerova narodnjaštva i jugoslavenstva (August Šenoa), pravaštva (Matoš i Kovačić) ili novog kursa (Nehajev i Marjanović), Krležin je politički angažman organiziran oko boljševizma i Komunističke partije. (Lasić, 1987: 108)

subverzije ili kao odraz prihvaćanja vladajuće intelektualne duhovne klime koja ga okružuje. Utjecaj kulture i društva na autora, kako napominje Gjurgjan (1997: 136) neizbježna je iz razloga što književnost sama po sebi podrazumijeva ovladavanje kulturnim kodovima što za sobom povlači i usvajanje ukorijenjenih društvenih stereotipa i predodžbi. Čale Feldman i Tomljenović (2012: 33-34) pozivajući se na radove Beauvoir i Schiebinger podsjećaju kako su korijeni uvida o *ženi* kao subjektu, jastvu ili osobnosti, *ženstvu* kao grupi, *ženskosti* kao obilježju, te *ženstvenosti* kao idealu koji su oblikovali našu logocentričnu europsku kulturu – prvenstveno u kozmogonijskim mitovima i književnosti. Nadalje, Gjurgjan (1997: 136) tvrdi da se subverzijom u diskurzivnim praksama izbjegava direktno suočavanje sa stereotipima, te na simboličkom nivou, koji je najutjecajniji, dolazi do metafora koje najučinkovitije prodiru do podsvijesti. Budući da metafore nužno ne pripadaju istom sustavu vrijednosti kao i diskurs u kojem se pojavljuju, imaju mogućnost podastiranja tog istog diskursa obilježavajući podsvjesne i neartikulirane motivacije. Tkalčić (2016) pak povezuje ironijski postupak u Krležinom romanu *Na rubu pameti* u kontekstu analize prikazivanja ženskih likova Mary Ellmann u knjizi *Razmišljanje o ženama*. Naglašava da Krleža koristi sličan postupak korištenja stereotipa za njihovo raskrinkavanje, odnosno da “Krleža ironiju koristi u izgradnji svojih ženskih likova kao možebitni modus prokazivanja i negiranja patrijarhalnih praksi.” (Tkalčić, 2016: 150) Ipak, Krleža koristi ironijski modus u izgradnji svojih ženskih likova iz bitno drugačije perspektive od Ellmann koja ironiju koristi u svrhu prokazivanja autora i komentatora ženskih djela koji na autorice i ženske likove gledaju iz “muške” povlaštene perspektive. Krležina intencija, odnosno pozicija pak proizlazi iz “muškog” modusa, te se postavlja pitanje “nužnosti korištenja stereotipa u gradnji ženskih likova u književnosti, pa makar i s intencijom njihova opovrgavanja”. (isto, 151) Krleža se koristi ovim retoričkim modusom u svojim proznim i dramskim prvijencima, dramu *Saloma* i romanu *Tri kavaljera frajle Melanije*, što ćemo detaljno analizirati u ovom radu. S obzirom na obilno korištenje stereotipnih kodova “ženskosti” i “ženstvenosti”, poput primjerice prikaza barunice Castelli, Eve, Bobočke kao vampirskih proždirateljica muškaraca, ili primjerice sestre Angelike kao suprotnog ideala svete, Krleža će u nekim književno-kritičkim radovima biti kritiziran kao mizogin autor². Mirjana Stančić (2013: 51) objašnjava da se pretpostavke navodne Krležine

² usp. radove Crnojević-Carić, D. (2007) *Krleža i “vječno žensko”* u kojem autorica uspoređuje utjecaj Otta Weininger na konstrukciju ženskih likova ranih drama, te Oklopčić, B. (2008) *Stereotipija u prikazu ženskog lika u genealoškim ciklusima Williama Faulknera i Miroslava Krleže: Eula Warner Snopes i Charlotta Castelli-Glembay*.

“mizoginosti” ne može razumjeti bez poznavanja specifičnog građanskog kulturnog konteksta na prijelazu stoljeća. “Tko je žena u tim epohama? Nitko i ništa, manje važno, nepriznato biće, sluškinja, od koje se u društvu očekuje da ispunjava određene funkcije, ali koja nema nikakvih prava pa nije ni društveno ‘vidljiva’”. Osim romantičarske vizije žene kao *femme fatale* ili *femme fragile*, idealizirane muške konstrukcije i fantazije, “mizoginost je dakle u Krležino vrijeme bio sam po sebi razumljiv dio tradicionalnog europskog *Weltanschauung*a pa se zato i on sam, kao autor, lako može etiketirati kao ženomrzac”. (isto, 51) Autorica apostrofira kako je u slučaju Krležinih ženskih likova zapravo upravo suprotno: osim uvjerljivih i snažnih ženskih likova, “neki (su) već po sebi borci za ljudska prava, ne samo ženska prava, feministkinje *avant la lettre*”. (isto, 51) Gjurgjan (2004: 314) će istaknuti kako se u Krležinim ranim radovima optika kroz koju su reprezentirani ženski likovi “bilo kao svetice ili bludnice”, ali uvijek kao proizvodi muške mašte, čini umjetnički opravdanom, s obzirom na poetiku ekspresionističke epohe u kojoj likovi nastaju, “slijedeći načelo univerzalizma, prema kojem su protagonisti ilustracije određenih ideja, a ne zaokruženi, psihološki motivirani likovi”.

4. Rane drame: “Hebrejska pentalogija”

Miroslav Krleža piše *Legendu*, *Maskeratu* i *Salomu* po povratku u Zagreb sa bitke na Bregalnici 1913. godine. Prvo objavljeno djelo, *Novozavjetna fantazija u tri slike - Legenda*, bit će štampano 1914. u tjedniku Milana Marjanića “Književne novosti”. Iste godine objavljena je i *Maskerata*, a drame *Kraljevo* i *Cristoval Colon* 1918. u *Hrvatskoj rapsodiji*. Ostale drame rane faze *Michelangelo Buonarroti* objavljuje 1919., *Adam i Eva* izlaze 1920/22. (Lasić, 1982) Dramska zbirka *Legende* prvi put je objavljena 1933. u sklopu Minervinog izdanja Krležinih *Sabranih djela*, a sastojala se od drama *Legenda*, *Michelangelo Buonarroti*, *Kristofor Kolumbo*, *Maskerata*, *Kraljevo* i *Adam i Eva*. Drama *Saloma* uvrštena je u drugo izdanje Zorinih *Sabranih djela* 1967.³ godine. (iz *Napomene u Legendama*, 2002) Krleža će 1927., već u zrelijoj fazi književnog stvaralaštva ovim riječima opisati *Legende*:

³ Lasić u Kronologiji života i rada (1982: 393) bilježi kako je prvo izdanje drame *Saloma*. *Legenda* u jednom činu, iz 1963. objavljeno u “Forumu”, knj. IV. br 10, listopad 1963., str. 499-521.

“Pred četrnaest godina ja sam sanjao o velikoj junačkoj pentalogiji, o herojima, koji su stajali pred menom kao Rodenov Balzak, više u obrisu nego u reljefu, više oblak nego stvarni doživljaj. Htio sam da napišem Krista, Isusa Krista na mjesecini, gdje plače za ženom, a plač mu zvuči kao plač svakog drugog čovjeka na mjesecini, u masliniku, kada ženska kosa miriše kao dragocjena mast. (...) Pet giganata htio sam da nacrtam, pet monumentalnih figura: Krista, Mikelandela, Kolumba, Kanta i Goju.” (Krleža prema Lasić, 1982: 107)

4.1. *Adam i Eva*

Drama *Adam i Eva* bavi se dihotomijom konfliktnih i cikličkih muško-ženskih odnosa. Radnja započinje u hotelu simbolički nazvanom hotel “Eden”. U ljubavnoj groznici, par ljubavnika svađa se glasno i neurotično. “Kad se zavjesa digla, vidi se da su se čovjek i žena, gospodin i dama, Adam i Eva, tukli. I to kako se već tuku ljubavni parovi po hotelima. (...) Žena kleči pred čovjekom i ne da mu da ode. On hoće da ode.” (Krleža, 2002: 225) Nakon žustre rasprave i intervencije misterioznog hotelskog susjeda, muškarac odlazi na vlak, a žena se u očaju bacila s petog kata. Saznavši za tu vijest, čovjek se bacio iz jurećeg vlaka (“Ako je mogla ona, mogu i ja”) da bi se naposljetku ponovno našli “prijeko”, odnosno u zagrobnom svijetu. Lasić napominje kako je

“fabulativna paradigma reducirana na duo: na Adama i Evu koji nose nazive Čovjek i Žena. Iz tragične biblijske priče kojom u *Genezi* počinje povijest čovječanstva, nastaje ovdje farsa koja prikazuje i čovjeka i ženu kao smiješne igračke u rukama Erosa, što znači: u rukama njih samih, njihove najdublje strasti, njihove prave prirode.” (Lasić, 1987: 182)

Koristeći biblijski predložak kao arhetipsku podlogu, inverzijom dramske radnje pripovjedač prikazuje muško-ženske odnose kao ciklički proces vječnog vraćanja na isto, na prapočelo svih odnosa – na Adama i Evu. Pritom se služi društveno ukorijenjenim stereotipima – prikaz žene je krajnje pojednostavljen, žena je mačka, životinja koja čovjeku oduzima samostalnost, gura ga u provaliju, a čovjek je pritom podložan niskim strastima zbog čega i on postaje životinja.

“Čovjek nađe takvu jednu bolesnu mačku pak je uzme u krilo! Miluje je, mazi je, zataji sebe i poživi životom te mačke. (...) Oh, a čovjek cjeliva tu mačku kao boga, te ne osjeća kako ga ta mačka poživinčuje svaki dan! Čovjek postaje životinja i klaao bi se i tukao...” (Krleža, 2002: 245)

Žena s druge strane na njegovu lamentaciju odgovara: “Ubogi moj! Koliko mora da ste patili! Kako ste nesretni bili s takvim banalnim ženama! A treba da znate da ima i drugih žena na svijetu!” (246) Pavličić zapaža kako se u završnom dijelu drame, u kojem se muškarac i žena ponovno susreću, iako se ne prepoznaju u zagrobnom životu, ponovno zbližavaju, ne u skladu sa svojim sjećanjem ili zaboravom,

“već po nekoj trećoj logici koja nadilazi i njihov zemaljski i njihov zagrobni život, jer je naprosto sudbinska. (...) Pri tome se inzistira na banalnosti (ali i na dubokoj usađenosti) motiva koji vode jedno i drugo: Čovjek bi htio da ga netko razumije, a Žena bi htjela da nekome bude inspiracija. Tako su — Krležin je skeptični zaključak — osuđeni na to da se ponovo zbliže i opet jedno drugome nanesu bol.” (Pavličić 2003: 22)

Dubravka Crnojević-Carić (2007) će u pak svojim analizama Krležinih dramskih likova rane faze upozoriti na povezanost i sličnost u razmišljanju o ženama Weininger-Krleža koju je on u svojim dnevničkim zapisima često opovrgavao. Krleža je, iako pod utjecajem Otta Weiningera i njegova djela *Karakter i spol*, uočio da koncept “Vječnog Ženskog” u stvarnosti nije totalna kategorija. Marjanić (2013) upozorava kako Krleža zapravo negira Weiningerovu mizoginiju, referirajući se na citat iz dnevničkih zapisa *Davnih Dana* zabilježen pod nadnevkom 17. prosinca 1917.

“Za beletrističke motive: govoriti ili pisati danas o Apsolutnom Ženstvu na formulu Weininger–Strindberg–Przybyszeewski glupo je. Princip Apsolutnog Ženstva po ovom receptu: Žena je demonski udav, boa constrictor, hladna, nijema, opasna zmija, koja nikad nije znala Čovjeku da objasni baš ništa, koja ga nikad nije pojmila, prijeteći mu od kolijevke do groba svojom amazonskom superiornošću, a danas stoji nad otvorenim grobom Čovjeka kao uzvišena pobjednica trijumfalno, s korom žena samarićanskih (...) Ni ono sve nije istinito ni pretjerano pametno. Iz današnje perspektive; jedno i drugo potpuno preživjeli besmisao.” (Krleža, 1956: 339-340)

Tako primjerice didaskaliju “Žena je klonula na stolicu i tamo glasno zaplakala.” ili pak “On hoće da ode, ona za njim kao padavičava, zapjenjenih usana, neki grleni animalni poluglasovi, duboko iz prsnog koša. Plač.” (228) Crnojević-Carić povezuje s Weiningerovim naglašavanjem paradoksalnosti ženskog izričaja jer je navodno žena ta koja se puno glasa a ne govori. “Žena je doduše obdarena jezikom, ali ne toliko govorom. Žena konverzira (koketuje) ili toroče, ali ne govori.” (Weininger prema Crnojević-Carić, 2007: 61) Autorica u radu iznosi radikalnu feminističku kritiku reprezentacije Krležinih ženskih likova kao plošnih, stereotipno prikazanih figura temeljenih na već spomenutoj binarnoj logici muško-ženskih karakteristika. No, nije li upravo ovakva vrste kritike pravocrtni i plošni akontekstualni kritički anakronizam, koji se na prvi pogled čini neizbježnim u fokusiranom iščitavanju određenog segmenta književnog djela? Valja pritom spomenuti kako autorica također ističe podatak da je Otto Weininger svoje djelo napisao 1903., a Krleža piše *Adama i Evu* 1920/22. ukazujući na utjecaj Weiningerova djela i razmišljanja o ženama na mladog Krležu. Ovdje bi bilo zanimljivo usporediti Krležin uvodni opis Salome, djela koje je napisano sredinom 1913. kao uvodni dramolet “hebrejske pentalogije” i o kojoj ćemo reći nešto više u sljedećem dijelu naše analize. U dnevničkim zapisima *Davnih dana* pod nadnevkom 26. veljače 1914. autor će opisati Salomu ovim riječima:

“Hebrejska pentalogija. Saloma kao prélude. (...) Saloma je erotomanka, ali ona to tjera na jedan diskretan način. Saloma konverzira, ona voli razgovorom osvajati. Zapravo duhovita, frivolna mačka. Svakako pametnija od glasnih vojničkih glupana, koji zvekeću kavalerijskim sabljama i ostrugama.” (Krleža, 1956: 11)

Kao što ćemo vidjeti, Saloma je puno više od “frivolne mačke”, a njezin će diskurs Marjanić (2013: 100) markirati kao astralnu strategiju, svojevrsnog Krležinog *porte parole*: “Ten je kod žene najmanje važna stvar! Važne su zvijezde!”

4.2. *Saloma*

Saloma, koju Krleža piše u istom periodu kad i ostale drame “hebrejske pentalogije” u koje uvrštava velikane povijesti, točnije, između 1913. i 1914., prvi put izlazi tek u fragmentu

u dnevničkim zapisima *Davnih dana* iz 1914., (prvo izdanje *Davnih dana*, 1956.) u cijelosti je dovršena i objavljena tek 49 godina kasnije, 1963. (Lasić, 1982.) Iako na prvi pogled možda odudara od ostalih ranih drama, u kojima su glavni muški likovi, sve redom monumentalne ličnosti zapadnoeuropske logocentrične kulture, *Saloma* je, kao što ćemo vidjeti, odraz upravo autorove duboke uronjenosti u politički i umjetnički kontekst vremena, te je ona prije svega odraz revolta i individualističke pobune protiv duhovne i intelektualne klime koja ga je okruživala. Naime, „dramolet“ kako ga naziva Lasić (Marjanić, 2013: 100) u ono je vrijeme bio kontroverzan komad, kojeg je intendant HNK Josip Bach odbio uprizoriti u kazalištu s obrazloženjem da *Saloma* zapravo nije drama. “Svakako smiono poslije Wildea – napisati *novu* Salomu. Vaša je Saloma zbilja nova. Samo na žalost nije drama. Odviše govore Saloma i Johanaan. I to nedramatski govore.” (Krleža, 1956: 151) Krležina *Saloma* zapravo spada u kategoriju lirskog teatra čije su odrednice simbolističko-ekspresionističke, a u svojoj je orijentaciji subverzivna u odnosu na oba „izvornika“ – biblijsku Salomu i Wildeovu *Salomé*. Potonja je na prijelazu stoljeća bila svojevrstni *novum* u europskoj literaturi, a Wildeov hipertrofirani erotizam Krleža će zamijeniti individualističkom subverzijom u kojoj on nastoji dokinuti i umjetničke i društvene postulate epohe u kojoj drama nastaje. U biblijskoj verziji Saloma, zapravo bezimena kći Herodijade, daje odrubiti glavu Ivana Krstitelja, na zahtjev svoje majke. Motiv plesa sedam velova kojim Saloma zavodi Heroda, uprizoren je u *Salomé* Oscara Wildea koji slijedi izvorni mit, iako u njegovoj verziji Saloma na kraju umire što je prema Stančić (1981: 113) odlika „neoromantičnog poravnanja računa“ u kojem je njezin amoral naposljetku kažnjen. Primorac (2006: 124), citirajući Camile Pagliu, također napominje kako ni za Wildeova djela ni za Krležine ranije drame (*Legende, Cristoval Colon, Michelangelo Buonarotti*) nije tipičan ženski središnji dramski lik. Naime Camile Paglia analizirajući Wildeov jedini roman *Slika Doriana Graya*, primjećuje kako u “osjećajnom svijetu Wildeova romana žene imaju jedva osjetan utjecaj. (...) Dorianom Grayom vlada trijumvirat. Tri glavna muška lika toleriraju žensko tek kao komponentu njihova vlastita hermafroditizma“ (Paglia, 2001: 419-20), na što ćemo se također osvrnuti kasnije u kontekstu analize romana *Tri kavaljera frajle Melanije*. Wilde dramu *Salomé* piše 1893., u razdoblju dekadentnog *fin de siècle*. Esteticizam i dekadencija glavne su odrednice Wildeovog umjetničkog izričaja, a u drami *Salomé* naglasak je na tjelesnosti, niskim strastima i požudi koje se pretvaraju u makabričnu sliku ženskog arhetipskog mračnog principa utjelovljenog u Mjesecu i morbidnoj senzualnosti mjesečine. S druge strane, Krležina *Saloma* je prikazana

dijametralno suprotno od Wildeovog, ali i biblijskog predloška. U Krležinoj *Salomi*, ona je ta koja uspostavlja dijalog: “Vaše ime zvoni kao gong. Čisto. Muški. Svečano. Grimizno. Dramatski. Kao ovo predvečerje s ovim buktinjama” (Krleža, 2002: 262), dok tjelesnost i senzualnost služe u svrhu raskrinkavanja lažnog proroka Johanaana, „u funkciji Krležina raskrinkavanja politike trijumfa laži proročkog mesijanizma referencijskom ovjerom u zbilji“, na što se osvrće Marjanić (2005: 120) napominjući Krležinu kritiku jugomesijanizma i jugomitologije.

„U subverzivnim odmacima od Wildeove Salomé, Krleža odustaje i od Wildeove salomomanije, arhetipskoga plesa sa sedam velova, poznatijega kao igra za glavu. Naime, Krležina Saloma politička je drama u kojoj se ostvaruje pobjeda Vječnog Ženskog nad politikom trijumfa laži, ali radi se o pobjedi onog modusa Vječnog Ženskog kojemu nije važan teint već zvijezde, astralna strategija.“ (Marjanić, 2013: 100)

Krležina Saloma izuzetno je verbalna i ona s lakoćom upotrebljava i primjenjuje retoričke moduse. “Ženskost”, odnosno stereotipni lik *femme fatale* koji se nazire u Salomi, pripovjedač iskorištava i preoblikuje u lik inverznih karakteristika, mogli bismo reći rekodificira Weiningerovu sintagmu “žena konverzira ali ne govori”. Krležina Saloma ne samo da koketira dok konverzira, već ona itekako govori, i to vrlo jasno, koncizno i uvjerljivo: “Sve ste vi to negdje pročitali! Vi kupujete svoje misli i svoje misaone sisteme po dućanima pomodne robe, mijenjajući svoja uvjerenja kao mi, inferiorne ženke, svoje toalete, takoreći sezonski.” (Krleža, 2002: 256)⁴ Kada je nakon noći provedene s Johannahom, dvorjanik Kajo priupita: “Mislio sam da vam se – entre nous – obratim jednim zaista diskretnim pitanjem”, Saloma mu odgovara:

“Dakako, izvolite, samo vas molim da to vaše ‘diskretno pitanje’ bude po mogućnosti logično, zar ne, entre nous, jer ‘diskretna pitanja’ imaju ponajčešće tu manu da su kao po pravilu uvijek više-manje zbrkana, a zatim obično moralistički pretenciozna, u jednu riječ, pitanja bez izuzetka neinteligentna, ali ako vas ta vrsta društvene igre u ovom trenutku raduje, molim vas, stojim vam na dispoziciji, izvolite, dakle, slušam...” (isto, 267)

⁴ usp. *Davni dani* pod nadnevkom 14. svibnja 1916: “Literat treba da bude u prvom redu mislilac, koji o nekim stvarima misli jasno, stvarno i posve logično. (...) On treba da prikazuje život u koordinantama vremena i prostora, stvarno i istinito, naime tako kako on vidi, a ne da prepisuje ono, šta je vidio već napisano.” (Krleža, 1956: 157-158)

Krležina drama *Saloma* nije jedini primjer inverzije biblijskog mita u hrvatskoj književnosti. Renesansni dubrovački pjesnik Mavro Vetranović (1482. – 1576.) upotrijebio je sličan književni postupak u drami *Orfej*, koju književna historiografija datira na početak XVI. st. (Šimić, 2009: 280) Antički mit o najdarovitijem tračkom glazbeniku Orfeju i njegovoj ženi Euridiki koja umire, zbog koje Orfej odlazi sve do vrata pakla, gdje mu bog podzemlja Had postavlja jedan uvjet da spasi svoju suprugu: ne smije se osvrnuti za njom dok ne izađu iz pakla. Orfej se u trenutku slabosti okrenuo za Euridikom i ona tada zauvijek nestaje. Prosperov Novak ističe kako je Vetranović u renesansnom duhu kristijanizirao antički mit, predstavljajući Orfeja kao prefiguraciju Krista. U mitološkoj je priči Orfej krivac za Euridikin pad, stoga “Vetranović odbija dramatisirati palog ljubavnika kao figuru Krista pa on zato svog mitskog pjevača dovodi samo pred vrata pakla ne puštajući ga unutra”. (Prosperov Novak, 1997: 250) S druge strane, Krležina inverzija za razliku od Vetranovićeve mizogine interpretacije antičkog mita, po karakteru je, mogli bismo čak reći feministička, ali više od svega individualistička pobuna. Krleža Salomu stavlja u središte dramske radnje i oduzima glas proroku Johanaanu koji je *in absentia*, (Marjanić, 2005: 114) a reprezentiran je kao „veoma slabo nadarena glava provincijalnoga klerika. Seljak, primitivac, koji nigdje nije bio i ništa nije vidio ni čuo. Čovjek nepismen, koji je naučio jednu jedinu knjigu, od toga živi, uvjeren da je pojeo svu pamet velikom žlicom“. (Krleža, 1956: 11)

5. *Tri kavaljera frajle Melanije*

Roman koji je objavljen 1922. godine pod “prilagođenim” naslovom *Tri kavalira gospođice Melanije* u izdanju Matice hrvatske, u originalu je naslovljen *Tri kavaljera frajle Melanije*, a kao godina tiskanja upisana je 1920. Naslov je samovoljno promijenio tadašnji tajnik Matice Hrvatske Maksimilijan Petanjek. (iz *Napomene u Tri kavaljera frajle Melanije*, 2000) Originalni naslov pritom je izgubio ironičan ton koji je u romanu ključna odrednica Krležinog proznog prvijenca, čiji nam podnaslov *Staromodna pripovijest iz vremena kada je umirala Hrvatska moderna* otkriva slojevitost Krležine narativne koncepcije djela. Krleža je naime pristao da se djelo uključi u njegova *Sabrana djela* tek pred smrt, za razliku od drugih ranijih djela koja su većinom bila preštampana i prepravljena. Lasić (1987: 292) tvrdi da je

najvjerojatnije razlog taj što je djelo smatrao početničkim i nezrelim, te se “vjerojatno bojao da bi čitalac mogao shvatiti priču o gospođici Melaniji suviše doslovno i ozbiljno i da bi mu izbjeglo ono što je u ovom romanu bitno: stalni prijelaz iz afirmiranja takvog načina pripovijedanja u njegovo negiranje.“ Roman započinje rečenicom “Frajla Melanija Krvarić nije bila sretno stvorenje” (Krlježa, 2000: 7) i opisuje njezin život od mladenačkih dana kada je poslana u uršulinski samostan nakon smrti roditelja. Narativna struktura prati Melanijine ljubavne nedaće s udvaračima koji su u načelu s njom bili iz koristi, pošto je materijalno bila osigurana naslijeđem oca Krvarića. Prvi je bio Janko Fintek, bilježnički kandidat koji je svoju zaručnicu Melaniju “prodao” za deset kruna doktorandu prava Mirku Novaku nakon žučne rasprave o ženi kao predmetu vlasništva. Nakon skandala i propalih zaruka, Melanija se preselila u grad s Novakom koji je Melaniju spasio “da se ne utopi u provincijalnom blatu”, te je on bio “prvi čovjek koji je Melaniji rastumačio da je ona zapravo bogata i da njoj nije potrebno da se svađa sa seljacima za arendu”. (24) Nakon što se uspostavilo da je i drugi Melanijin kavaljer od nje želio samo novac, pojavio se tuberkulozni pjesnik Trnin “koji je Melaniji po drugi put u životu otvorio oči”. (30) Trnin je naime, jedini od Melanijinih udvarača (kojih je zapravo bili četvero, a ne troje) koji se nije intencionalno želio njome okoristiti. Posljednji je bio Puba Vlahović, *meštrovicijanac, nacionalista, heroj i genije*. Broj tri u naslovu, podsjeća Grdešić (2007: 16) “neodoljivo podsjeća na njegovu važnost kako u bajkama, tako i u popularnoj kulturi”, primjerice u naslovu *Tri mušketira* ili *Tri muškarca Melite Žganjer*, što upućuje na ironijski odmak od romansiranih književnih narativa. Melanija je bila i strastvena čitateljica popularnih romana s kraja stoljeća, Rinalda Rinaldinija i sličnog, kako ga pripovjedač naziva, “parfimiranog smeća”. Bovarizam koji će Grdešić (2007: 21) detektirati kao “instrumentalizaciju” i “zlouporabu književnosti” pojavljuje se i kod Melanije, jer književnost ne čita kao književnost, već od nje zahtijeva da zadovolji njezine trenutačne potrebe.

“Ona šarena romantična magla iz sfere Rinalda Rinaldinija i grofa Monte Christa, ona bengalska rasvjeta, maske, blistavi bodeži, kneginje, gorući dvorci, saloni, magična ona rastopina slatkih laži i fantazija stala je da svjetluca u Melanijinoj duši.” (Krlježa, 2000: 47)

Ljubavni romani s glavnom tematskom okosnicom sudbinske ljubavi, dramatičnog zapleta i obaveznog *happy end-a*, na velika su vrata ušli u masovnu kulturu XX. st., okarakterizirani

kao kič, šund i kao krajnje trivijalni oblik književnog narativa. Primjer ironizacije ovog književnog narativa u recentnim ostvarenjima hrvatske književnosti je roman *Štefica Cvek u raljama života* iz 1981. autorice Dubravke Ugrešić (2004) koji svojom strukturom i trivijalizacijom romaneskne strukture podsjeća na Krležin prozni prvijenac. Naime, u Ugrešićkinom romanu, glavni lik Štefica Cvek u nemogućnosti pronalaženja muškarca svog života slijedi savjete prijateljica: Anuške, Marijane i emancipirane Ele. Ironični opisi savjeta koje joj nude prijateljice, upotpunjeni su naputcima na početku svakog ulomka koji po formi nalikuju onima iz popularnih ženskih časopisa. Savjetima kao što su: *Nemojte nikad sušiti kosu dok se nalazite u kadi punoj vode* ili *Ako želite da vam mimoze ostanu što duže svježe u vazi, umjesto u hladnu stavite ih u toplu vodu*; autorica postiže kontrast naglašavajući i dovodeći do krajnosti i groteske besmislenost i banalnost konzumiranja sadržaja popularnog ženskog štiva. Nakon nekolicine neuspješnih ljubavnih epizoda sa trojicom udvarača (ironijski modus broja tri) *Šoferom*, *Intelektualcem* i *Trokrilnim*, autorica se još uvijek ne sažalijeva nad sudbinom Štefice, već u autoironijskom ključu upućuje čitatelje na nužnost autorske „autentičnosti“: „Draga moja, jedna Štefice Cvek! Pljuska do pljuske! Da sam prava spisateljica trebala bih sada hrabro stati u tvoju zaštitu. I upoznati te konačno sa čovjekom tvog života.“ (Ugrešić, 2004: 51) Krleža također ironizira popularni mit o romantičnoj ljubavi:

“Bože Gospode jedini! Što bi bilo od mene postalo da se nije pojavio taj plemeniti i dobri čovjek? Ja bih bila pala u šake onoga tiranina i prostaka! (...) Doista! Mirko Novak pasao je Melaniju da se ne utopi u provincijalnom blatu, i on je bio onaj koji joj je zapravo definitivno objasnio inkompatibilitet njenog odnosa s onim pijanim analfabetom.” (Krleža, 2000: 23-24)

Lasić upozorava kako je Krleža odabrao simplificiranu narativnu igru da bi ukazao na njezine granice. „Krleža ironizira jedan tip narativne strukture: dovodi ga njegove granice gdje se on pretvara u svoju suprotnost ostajući, ipak, onim što on jest.“ (Lasić, 1987: 293) Iako je u oba romana „ironija jasna i gotovo nametljiva“, Lasić napominje kako je priču *Tri kavaljera* „moguće shvatiti jednodimenzionalno“, što bi označavalo fatalan „gubitak narativne polisemije“, pošto se roman može čitati ne samo kao kritika društva s kraja stoljeća, već i kao „vedro ruganje jednom načinu pisanja ili modelu pripovijedanja“. (Lasić, 1987: 292)

Maša Grdešić (2007) primjećuje kako je u romanu *Tri kavaljera frajle Melanije* naglašena autorova antimodernistička tendencija i parodijski modus kojim on ironizira ne samo popularno štivo herc romana, već je ironizirano i “popularno” štivo i misao hrvatske moderne.

“Da je posrijedi parodija različitih stilskih usmjerenja unutar toga književnog razdoblja na prvi je pogled jasno poznavateljima novije hrvatske književnosti: lik tuberkuloznoga novinara i lirika Marijana Ksavera Trnina podsjeća na književnopovijesne predodžbe A. G. Matoša, dok vatreno podržavanje vidovdanskoga kulta Pubu Vlahovića približava Vojnovičevoj jugonacionalističkoj retorici.” (Grdešić, 2007: 2)

Na tom tragu, Grdešić uspoređuje Kravarovu raspravu o antimodernizmu, koji po njemu nastaje unutar epohe modernizma kao izraz otpora prema „civilizacijskoj moderni“. Po Kravaru, razdoblje moderne proširuje svoj periodizacijski okvir od prosvjetiteljstva do kasnog XX. st., a za razdoblje koje obilježava prijelaz iz XIX. u XX. st. će se upotrebljavati naziv esteticizam. (Kravar prema Grdešić, 2007: 2) Nadalje, kompleksnost razdoblja moderne moglo bi se u estetičkom i ideološkom smislu svesti na „najmanji zajednički nazivnik“ a to je problem odnosa prirode i kulture. (Felski prema Grdešić, 2007, 3) Autorica uvodi pojam „roda moderne“ na kojem inzistira Felski, te ističe da se binarna opreka rješava u tom slučaju izjednačavanjem ženskosti s prirodom, a muškosti s kulturom, “kojoj bi se u kontekstu romana *Tri kavaljera frajle Melanije* mogao pridružiti i par ‘visoka’ književnost – ‘popularna’ književnost, odnosno modernizam – ‘parfimirano smeće’” (isto, 3) Modernu obilježava „ponavljano izjednačavanje ljudskoga s muškim“ (Felski prema Grdešić, 3), pa stoga ne čudi što su Krležini junaci „redovito muškarci koji junakinje zajedno s pripovjedačem dosljedno etiketiraju ‘ženkama’“. (Grdešić, 3) S druge strane, moderna u estetskom smislu može biti “ženska” za dekadentne autore koji “imaginarnu identifikaciju sa ženskim” koriste kao “ključni strategem u avangardnoj subverziji seksualnih i tekstualnih normi” (Felski prema Grdešić, 2007: 6), na što smo se već osvrnuli u analizi *Salome*. “U tom slučaju ‘žensko’ je sinonim za modernističko, eksperimentalno, avangardno, subverzivno pisanje, međutim, dekadentne autore ne zanimaju ni prirodno žensko tijelo ni ciljevi feminizma, nego upravo umjetni, artificijelni potencijal ženskosti za maskeradu i proizvodnju iluzije.” (Grdešić, 2007: 6). Gjurgjan u svojim analizama kasnijih djela Miroslava Krleže (*Povratak Filipa Latinovicza*, *Gospoda Glembajevi*) napominje kako ženski likovi poput Bobočke ili barunice Castelli, iako kompleksni, u osnovici nisu samosvojni likovi, već

“funkcioniraju tek kao dramatizacija / narativizacija konvulzivnosti muškoga uma. (...) U okviru sustava kodifikacije, kako ga je opisao Roland Barthes u svojoj studiji S/Z, svi ti ženski likovi pripadaju proairetičkom, ali ne i semičkom kodu. Drugim riječima, u smislotvorbi teksta oni imaju svoju funkciju, ali ne i svoj glas. Dakle, oni su tek antagonisti u dramskoj ili narativnoj strukturi teksta, i njihova je temeljna funkcija u tekstu karakterizacija muških likova.“ (Gjurgjan, 2004: 317)

U *Tri kavaljera frajle Melanije*, temeljna naratološka okosnica romana usmjerava se od Melanije prema njezinim udvaračima, te njihovom međusobnom sukobu: Fintek – Novak, Novak – Trnin, i naposljetku Trnin – Vlahović. Najznačajnije mjesto zauzima sukob između Trnina i Vlahovića, što naposljetku rezultira trijadom Trnin – Melanija – Vlahović, kako napominje Lasić. Melanija, naime ostaje u pozadini tog sukoba, a njezina uloga je isključivo u povezivanju dvaju navedenih aktanata. “Žena je samo prividni protagonist, a njezin život prividna sintagmatska os, jer se u centru, ipak, ponovno, nalazi muškarac i njegove preokupacije.” (Lasić, 1987: 302) S druge strane, Marjanić (2013: 101) napominje kako je posljednja rečenica romana (“i sve je izgledalo tako mutno. Tako mutno”) koju Lasić (1987: 300) označava kao “simpliciranu narativnu strukturu koja se prelijeva u ironiju i postaje oksimoron”, indikativna i emancipatorska, te zapravo označava “kraj svih Melanijinih iluzija, odnosno bio je to kraj hrvatske moderne.” (Marjanić, 2013: 101) S jedne strane smrt Ksavera Trnina *aka* A. G. Matoša, a s druge buđenje Melanije iz “otrovne fascinacije” Pubom Vlahovićem – “riječ je o smrti Krležine fascinacije jugomesijanističkim ujedinjenjem pod Srbijom kao Pijemontom.” (isto, 102) Višeslojnost ovih interpretacija dovodi nas do zaključka da je zapravo nemoguće iščitavati djela Miroslava Krleže isključivo iz jedne vizure a da ne izgubimo dublji uvid i kontekstualnu širinu njegova stvaralaštva. Kao što smo vidjeli na primjeru njegova proznog prvijenca, čak i u ranoj fazi Krleža će se u svojim djelima koristiti izuzetno kompleksnim metatekstualnim obrascima i retoričkim modusima koji će nam uvijek ostavljati nove prostore za analizu njegovog bogatog književnog stvaralaštva.

6. Zaključak

Početak XX. st. koji će označiti paradigmatičke promjene u generaciji književnika europske i hrvatske moderne, u hrvatskoj književnosti obilježiti će početak plodnog i angažiranog stvaralaštva Miroslava Krleža, koji će postati jednim od najutjecajnijih hrvatskih književnika. U ranoj fazi umjetničkog stvaralaštva, Krleža će biti pod utjecajem europskog simbolizma i ekspresionizma, a postupan odmak i potraga za vlastitim, individualističkim izražajem Krleža će iskazivati ponajčešće ironijskim retoričkim modusima, kao što smo mogli vidjeti na primjeru njegovog dramskog (*Saloma*) i proznog (*Tri kavaljera*) prvijenca. Reprezentacija ženskih likova, odnosno “ženskosti” i “ženstvenosti”, jedna je od popularnijih tema recentne književne kritike koja će u Krležinim djelima pronaći bogati izvor obrazaca i figuracija ženskih likova, a ponekad će biti tumačeni na način koji bismo mogli nazvati kritičkim anakronizmom. Naime, brkanje kategorija pripovjedača i autora, kao što smo mogli vidjeti na primjeru Adama i Eve, dovodi do, iako na prvi pogled “pozitivistički” utemeljenih, zapravo poprilično upitnih i diskutabilnih zaključaka, kojima neprestano izmiče kontekstualni okvir epohe u kojoj je djelo nastalo. Stereotipne obrasce u reprezentaciji “ženskosti” i “ženstvenosti” Krleža je koristio u “druge svrhe”, što je zapravo njegov “najveći grijeh”, a što će, kao što smo vidjeli na primjerima likova Salome i Melanije, označavati češće Krležinu individualističku pobunu protiv umjetničkih, političkih i društvenih postulata s početka XX. st.

7. Literatura

- Bačić-Karković, Danijela (2002.) “O ranim Krležinim romanima Tri Kavalira gospođice Melanije (1920./1922.)”, *Fluminensia*, god. 14 (2002) br. 1, str. 17-30.
- Crnojević - Carić, D. (2007) “Krleža i 'vječno žensko””, Međunarodni znanstveni skup o Miroslavu Krleži - Krleža danas, Brijuni, str. 59-65.
http://www.academia.edu/22773029/Krleza_i_vjecno_zensko_Krleza_danas_Brijuni_2007
(posjećeno 15.8.2018.)
- Čale Feldman, Lada, Tomljenović, Ana (2012.) *Uvod u feminističku književnu kritiku*, Zagreb: Leykam International.
- Gjurgjan, Ljiljana Ina (1997.) “The Metaphoric and the Patriarchal in Women's Writing”, *Studia Romanica et Anglica Zagradiensia: Revue publiée par les Sections romane, italienne et anglaise de la Faculté des Lettres de l'Université de Zagreb*, Vol. 42 Rujan, 1997., str. 135-144.
- Gjurgjan, Ljiljana Ina (2004.) “Od Eve do Laure”, *Dani Hvarškoga kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol.30 No.1 Svibanj 2004., str. 311-320.
- Grdešić, Maša (2007.) “Popularna književnost i shopping : predodžbe ženskih žanrova u Gospođi Bovary i Tri kavaljera frajle Melanije” darhiv.ffzg.unizg.hr/1914/1/Melanija.doc
(posjećeno 15.8.2018.)
- Krleža, Miroslav (1956.) *Davni dani: zapisi 1914.-1921.* Zagreb, Zora.
- Krleža, Miroslav (2000.) *Tri kavaljera frajle Melanije: staromodna pripovijest iz vremena kada je umirala Hrvatska moderna*, Zagreb: Naklada Ljevak; Matica hrvatska; Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.
- Krleža, Miroslav (2002.) *Legende*, Zagreb: Naklada Ljevak; Matica hrvatska; Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.
- Lasić, Stanko (1982.) *Krleža : kronologija života i rada*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Lasić, Stanko (1987.) *Mladi Krleža i njegovi kritičari: (1914-1924)*, Zagreb: Globus; Međunarodni slavistički centar SR Hrvatske.
- Marjanić, Suzana (2005.) *Glasovi „Davnih dana“: transgresije svjetova u Krležinim zapisima 1914.-1921/22.*, Zagreb: Naklada MD.

- Marjanić, Suzana (2013.) „Krležin feminizam ili Saloma + Melanija, to sam ja!“, Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost, Vol.XVI. No.53/54, str. 96-105. <https://hrcak.srce.hr/186305> (posjećeno 15.08.2018.)
- Oklopčić, Biljana (2008.) “Stereotipija u prikazu ženskoga lika u genealoškim ciklusima Williama Faulknera i Miroslava Krleže: Eula Warner Snopes i Charlotta Castelli-Glembay”, *Fluminensia*, god. 20, br. 1, str. 99-118.
- Paglia, Camille (2001.) *Seksualna lica, umjetnost i dekadencija od Nefretiti do Emily Dickinson*. Zagreb: Ženska infoteka.
- Pavličić, Pavao (2003.) “Kako je načinjena Krležina drama Adam i Eva?” *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol.29 No.1, Travanj 2003. Str. 14-32.
- Primorac, Antonija (2006.) “Dvije Salome: Salomé Oscara Wildea i Saloma Miroslava Krleže”, *Književna smotra* Vol. 38, No. 3/4, str. 123–130.
- Prosperov Novak, Slobodan (1997.) *Povijest hrvatske književnosti: Od humanističkih početaka do Kašićeve gramatike 1604. II.*, Zagreb: Antibarbarus.
- Stančić, Mirjana (2016.) “Krležina navodna mizoginija” u: (ur.) Koštić, B., Marjanić, S. *Krležin eu/ropski furiosum*, Koprivnica: Udruga za promicanje izvedbenih umjetnosti i kulture “Pod galgama”. str. 45-54.
- Stančić, Vesna (1981.) „'Saloma' u kontekstu Krležine dramske riječi“. *Dani hvarskog kazališta VIII. Miroslav Krleža*. Split: Književni krug, str. 108-120.
- Šimić, Krešimir (2009.) "Kamo se okrenuo Vetranovićeve Orfeo?", *Umjetnost riječi*, 3-4, str. 279–297.
- Tkalčić, Martina (2016.) “Analiza ženskih likova u Krležinom romanu Na rubu pameti na primjeru jedanaest stereotipa Mary Ellmann” u: (ur.) Koštić, B., Marjanić, S. *Krležin eu/ropski furiosum*, Koprivnica: Udruga za promicanje izvedbenih umjetnosti i kulture “Pod galgama”. str. 143-170.
- Ugrešić, Dubravka (2004.) *Štefica Cvek u raljama života*, Zagreb: Večernji list.
- Žmegač, Viktor (2001) *Krležini europski obzori : djelo u komparativnom kontekstu*, Zagreb, Znanje.

SAŽETAK

U radu ćemo analizirati književni opus rane faze Miroslava Krležę, kao jednog od najutjecajnijih hrvatskih književnika XX. st. Fokus istraživanja bit će reprezentacija „ženskosti“ i „ženstvenosti“ u figuracijama ženskih likova u djelima rane faze, s posebnim naglaskom na kontekstualnost epohe u kojoj su djela nastala. Također ćemo analizirati odnos i recepciju recentne feminističke kritike prema konstrukciji ženskih likova u Krležinom opusu. U analizirana djela ubrojit ćemo prvenstveno dramske i prozne prvijence, dramu *Saloma* s komparativnom analizom Wildeove drame *Salomé*, roman *Tri kavaljera frajle Melanije*, te dramu iz ciklusa *Legendi, Adama i Evu*. Istraživat ćemo metatekstualne subverzivne obrasce koje će Krleža upisivati u svoje ženske likove, te retoričke moduse poput ironije, koji će postati temeljni obrazac njegovih kasnijih djela.

Ključne riječi: Miroslav Krleža, Legende, Saloma, Adam i Eva, Tri kavaljera frajle Melanije, ženskost, ženstvenost, reprezentacija ženskih likova, ironija, subverzija

ABSTRACT

In this paper we will analyze the early phase of Miroslav Krleža's literary opus, as one of the most influential Croatian writers of the 20th century. Focus research will be the representation of "femininity" and "femaleness" in the figuration of female characters in his early works. Special emphasis will be on the contextuality of the epoch the works have appeared in. We will also analyze the reception of recent feminist criticism on the design of female characters in Krleža's opus. In the analyzed works, we will primarily include drama and prose debuts, the play *Saloma* with the comparative analysis of Wilde's play *Salomé*, the novel *Tri kavaljera frajle Melanije*, and the drama from the *Legends* cycle, *Adam i Eva*. We will analyze the metatextual and subversive patterns which Krleža will incorporate in his female characters and also some rhetorical moduses such as irony, which will become one of the fundamental pattern of his later works.

Key words: Miroslav Krleža, Legends, Saloma, Adam i Eva, Tri kavaljera frajle Melanije, Femininity, Femaleness, Representation of Female Characters, Irony, Subversion